

Следовательно, с позиции Сартра, «подлинно философское определение свободы – это то, что она есть автономия выбора». К этой же мысли приходит и Беккет, наполняя концепцию человека 17 века современным ему звучанием. «Заброшенный» в этот мир, Белаква обретает свою свободу, реализуя самого себя в нескончаемом движении.

© Н.Э. Сейбель  
Челябинск

## ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КЛАССИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ В ЖАНРЕ РОМАНА-РАССЛЕДОВАНИЯ

Под романом-«расследованием» мы подразумеваем форму, когда один герой изучает события жизни других героев или явления «прошлого» (имеется в виду «прошлое» в соотношении с повествовательным временем, за точку отсчета в данном случае принимается жизнь героя, собирающего сведения). Современная, в особенности немецкая, литература дает немало образцов подобной формы, среди которых можно назвать романы Г. Грасса «Собачьи годы» («Hundejahre», 1963), Г.Э. Носска «Дело д'Артеза» («Der Fall D'Artehez», 1968), М. фон дер Грюна «Лавина» («Die Lawine» 1986), Г. де Бройна «Буриданов осел» («Buridans Esel», 1969) и «Присуждение премии» («Preisverleihung», 1972), Г. Белля «Групповой портрет с дамой» («Gruppenbild mit Dame», 1971), Л. Ринзер «Черный осел» («Der schwarze Esel», 1974), К. Вольф «Образы детства» («Kindheitsmuster», 1976). Данная жанровая форма строится на сочетании нескольких литературных традиций, в ней можно обнаружить признаки:

1. философской повести XVIII века. В особенности французской философской повести (Вольтер «Простодушный», «Кандид», Монтескье «Персидские письма», отчасти «Путешествия Гулливера» Свифта). В связи с этой традицией интересно использование «постороннего» героя для восприятия мира и его противоречий;

2. немецкого романтического романа о художнике («Сердечные излияния Отшельника, любителя искусств» Вакенродера, «Странствия Франца Штернбальда» Тика, «Генрих фон Офтердинген» Новалиса, «Житейские воззрения кота Мурра» Гофмана), с его стилизацией повествования, «маскировкой» автора, принципиально открытым финалом;

3. полифонического романа, в частности, романов Ф.М. Достоевского, с его монтажом различных точек зрения, соотносением позиций разных персонажей, разных человеческих типов.

4. детективной традиции, использующей ход следствия в качестве приема организации сюжета: повод к началу расследования (преступление в том или ином смысле, часто отодвинутое во времени), сбор информации, изучение документов, беседы со свидетелями.

Форма романа-«расследования» призвана создать впечатление объективности, даже документальности. Отсюда использование в качестве сюжетообразующего мотива следствия, раскрытия «преступления», в качестве которого может выступать не только факт уголовный, но и любое событие прошлого. Отсюда намеренное «разведение» в романе сюжетного центра (героя, непосредственно действующего) и повествовательного центра (героя-рассказчика, собирающего факты). Эти два типа героев, соседствующие в романе-«расследовании», намеренно противопоставляются друг другу по роли в структуре текста и способам характеристики.

Первые не участвуют непосредственно в повествовании, им ни разу не предоставляется слово, они могут проявиться только через действие или в характеристике других героев; в ряде случаев эффект их «отсутствия» усилен дополнительно «объективными» причинами. Молчание, скрытность – принципиальная позиция Наземана, провозглашающего опасность излишней откровенности: *«Помилуйте, для нашего брата это было бы величайшей неосторожностью»* (5, 262), – а заодно выражает свое отношение к окружающим, когда вместе со своим другом Ламбером принимает решение не сообщать о собственных похоронах, руководствуясь *«заботой о людях»* (5, 295). Хайнрих Бемер убит, что и становится причиной всех последовавших за этим событий. Мина Мартин и Флекман мертвы, и поводом к воспоминаниям об их жизни становятся похороны последнего представителя их поколения в семье – Вилли Каунигера. Нелли выступает у К. Вольф как некий условный продукт философского эксперимента автора, пытающегося осмыслить свое собственное детство в отрыве от себя, а себя – в переосмысленном контексте собственной жизни. Хотя «авт.» Белля ничто не мешает встретиться с Лени, он намеренно отодвигает эту встречу, не используя ограниченные (поскольку два других героя недоступны: Борис погиб, Лев – в тюрьме) возможности. Вторые ограничены в событийном, действенном плане, но именно на них возложена функция рассказывания.

Первые «могут позволить себе» алогизм поступков и реакций, им не нужно ничего объяснять логикой языковых формул. Отсюда знаменитое *«Ну и что»* (2, 420) Лени Пфейфер, которым она встречает практически любой факт, противоречащий ее представлениям о справедливости. Отсюда невозможность рассказывать о Наземане в хронологическом порядке, о которой говорит Протоколист, неожиданное возрождение в новом облике, под новым именем и в новом социальном качестве Эдди Амзеля и т.д. В обязанности вторых входит эту логику если не найти, то, по крайней мере, восстановить временные, причинные и пространственные связи.

При этом именно герои-повествователи имеют возможность проявить себя в контексте повседневности, что делает их человечнее, ближе и понятнее героям первой группы, лишенных этого контекста. Даже часто

появляющиеся в романах вещи-символы, «говорящие» предметы быта (как способ характеристики героев) воспринимаются не как предметы реальности, а как литературный факт, поскольку реконструируются на основе рассказов, полученных через вторые и даже третьи руки. Если *«события и комментарии в человеческой жизни не отделимы друг от друга»* (7, 7), то с героями первой группы проведен литературный эксперимент, когда поступок искусственно отделен от комментария, даваемого другим героем или героями. С повествователями же такого разделения не происходит, прежде всего, потому, что они существуют здесь и сейчас, с ними оказывается связан современный план романа. К.А. Хорст говорит, что подобного рода эксперименты – *«предвестники новых воплощений в фиктивной «ничейной» земле»* (8, 138).

Рассказчик выступает в романе-расследовании в двойной функции: он, с одной стороны, двигатель сюжета, с другой – воплощение некой образцовой оценки каждого романного факта. Его позиция по отношению к прошлому и настоящему наиболее близка авторской, чему способствует его вневременность. Он единственный, кто не имеет никакого отношения к описываемым событиям. Он одинаково чужой для всех и, следовательно, одинаково (или почти одинаково) объективно относится к показаниям каждого. Чуждость исследуемому миру – принципиальная установка, определяющая этот образ. В этом смысле рассказчик романа-расследования близок классическим образцам, в частности, рассказчикам в философских повестях. Но в романе-«расследовании» он всегда стоит на определенной нравственной, политической, социальной, имущественной позиции. В этом смысле характерно стремление писателей подчеркнуть его типичность – это средний человек в противовес «экзотической» позиции героя философской повести.

В большинстве случаев рассказчики – художники, следовательно, они наделены особым видением реальности, напряженным вниманием к действительности и людям, что особенно важно в общении со свидетелями. Герой Грасса – Харри Либенау – пишет лирику, публикуется, его пьесы передаются по радио. Герои Бройна, Белля и Грюна («Лавина») – журналисты, причем Эдмунд Вольф – фотограф, то есть имеет дело со зрительным образом, а не со словом: *«Вы фотограф, вы видите все иначе, острее, заглядываете за зеркало»* (4, 50). Героиня Вольф – писательница. Их стремление эстетизировать мир становится залогом внимательности, даже напряженности восприятия описываемых событий. В некоторых случаях рассказчик добровольно отказывается от нейтралитета во имя справедливости.

Такого рода поступки совершают протоколист, уходя с должности, «авт.», внося вклад в фонд помощи Лени, рассказчица Ринзер, вмешиваясь в имущественные дела Стефании. При особо близких отношениях между автором и его героями к нему обращаются за помощью: *«Мнение протоколиста запросили лишь потому, что он изучал юриспруден-*

денцию» (5, 298). Активность автора в романе «Лавина» продиктована не только его желаниями, но и тем объективным обстоятельством, что здесь действительно совершается преступление в уголовном смысле слова, и рассказчик обнаруживает труп: *«Я уже собрался, было, вернуться в дом, как вдруг заметил на колокольне католической церкви... какое-то светлое пятно... в проеме висела большая, в человеческий рост, кукла. На ней была синяя рубашка, синие штаны, а на шею – петля... То, что висело в сводчатом окне колокольни, не было куклой. Там, наверху, висел человек, мужчина. Это был фабрикант Хайнрих Бемер, мой шурин, брат моей жены»* (4, 7). Описание строится таким образом, что постоянно, до последнего момента остается открытым вопрос об одушевленности описываемого предмета: *«etwas leuchten», «eine lebensgrosse Puppe», «was», «ein Mensch, ein Mann. Es war der Fabrikant Heinrich Bohmer»* (6, 7-8), при этом возникает эффект потрясения, но не личного, а «общечеловеческого», то есть потрясения от самого факта убийства, а не от того, что убитый имеет к повествователю непосредственное отношение. С романом о художнике роднит роман-расследование и открытый финал, но причины такого построения существенно разнятся. Роман о художнике уходит, таким образом, от описания поражения героя. Роман-расследование имеет цель обнаружить преступление, показать факты, что само по себе – достаточное наказание лицемерному миру.

С полифоническим романом роман-расследование роднит то, что герои вольны в изложении позиций, на пересечении которых строится повествование. Авторы постоянно оговаривают неточность сведений: *«...это догадка, утверждение, справедливое разве что наполовину»* (3, №6, 102). Для создания эффекта «неприсутствия» рассказчики активно используют маски, псевдонимы (точнее, условную форму анонимности – протоколист, «авт.», «Я»). Идет игра грамматических форм: я – ты – он. Брауксель, выступая в роли свидетеля, пишет о себе в третьем лице, превращаясь же в лицо постороннее в сцене экзамена Харри, он переходит от третьего лица к первому. Участник событий Харри Либенау, обращаясь к Туле от первого лица, говорит о себе в третьем. Грамматическая форма здесь – производная от времени: внутренний план (прошлое) осознается как отчужденное, существующее вовне, отсюда третье лицо. Вопрос употребления в отношении себя тех или иных грамматических форм рассматривает в общефилософском плане К. Вольф. Она выдвигает отстраненность в качестве условия творчества: *«Остаться бессловесной или жить в третьем лице – вот, похоже, и весь выбор»*. Эстетика словесного акта состоит в разобщении первого, второго и третьего лица: *«Я, ты, она, в мыслях слитые воедино в словесной фразе будут разобщены»* (3, №6, 101). В романе они соответственно соотносятся с общим планом авторских размышлений, романным настоящим и прошлым.

У традиционного детектива роман-«расследование» заимствует прежде всего задачу «опубликовать» события частной жизни, сделать их достоянием читателей: *«В отличие от публичной жизни, та глубоко приватная жизнь, которая вошла в роман, по природе своей закрыта (выделено автором)... Или ее можно раскрыть в уголовном процессе, или прямо вводя в роман уголовный процесс (и формы следствия); или косвенно и условно (в полускрытой форме), используя формы свидетельских показаний, признаний подсудимых, улик и т.д.»* (1, 160). Кроме того, в романе-«расследовании» находят выражение и многие формальные признаки детективной и, шире, криминальной литературы. Детективный роман – жанр, в котором *«фабула развивается в разнообразных перипетиях и его решение конструируется в соответствии со схемой победного сражения добра со злом»* (9, 71). Детектив зарождается и развивается как некая интеллектуальная схема, сконструированное построение, цель которого – показать возможности логики, способность незаурядного человека решить любую задачу. Криминальная литература – явление более широкое и более древнее. Она опирается на материалы действительных судебных процессов и, в конечном счете, тоже представляет победу добра над злом: процесс раскрытия и наказания преступления. Однако главная ее цель – отражение времени, характеристика эпохи, она *«акцентировала документальную сторону, временное, жизненные связи и проблемы, связанные с жизненными процессами»* (9, 188). Криминально-детективная традиция романа-«расследования» представлена использованием некоторых структурных элементов детективного романа в его классическом варианте. Но роман-«расследование» представляет собой интеллектуальный эксперимент над современностью.

Таким образом, роман-расследование не только использует, но и существенно переосмысляет классические традиции, ставя их на службу новым целям и задачам.

#### Примечания

1. Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе* // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 120–350.
2. Белль Г. Групповой портрет с дамой / пер. Е.Е. Михелевич // Белль Г. Собр. соч. В 5-ти тт. М.: Художественная литература, 1996. Т. 4. С. 163–571.
3. Вольф К. *Образы детства* / пер. П. Грушко // Знамя. 1989. № 6. С. 98–166; № 7. С. 57–108; № 8. С. 51–106; № 9. С. 85–142.
4. Грюн М. фон дер. *Лавина* / пер. В. Стеженского. М.: Радуга, 1989. 126 с.
5. Носсак Г.Э. *Дело д'Артеза* / пер. И. Каринцевой // Носсак Г.Э. Избранное. М.: Радуга, 1982. С. 267–510.
6. Grun M. von der. *Die Lawine*. Darmstadt und Neuwied: by Hermann

Luchterhand Verlag, 1986. 364 s.

7. Holl O. Der Roman als Funktion und Überwindung der Zeit. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag, 1968. 252 s.

8. Horst K. A. Das Abenteuer der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert. Munchen: Nymphenburger Verlag, 1964. 160 s.

9. Táborská J. Detektivní literatura // Slovník Literární teorie // Vlasín a kol. Praha: Československý spisovatel, 1977. S.146.